La peinture de Victor Cupsa, sans aucune concession, est le reflet d'une exigence intérieure.

A un moment où sévissent les art-supporter de toutes sortes, où les revues d'art ne s'offrent guère de reproductions en couleurs, où le sensationnel est le pain quotidien des professionnels de l'avant-gardisme, où d'innombrables supports, plus ou moins éphémères et internationaux fabriquent à satiété des arts fictifs, du concept à l'art corporel, où de dérisoires témoignages photo servent d'ersatz à des œuvres absentes, il est bon de préciser que ce qui est ici nommé peintre n'est pas un quelconque fabricant de batik, un terroriste du geste sublime, un forcené du jet de couleur, un maniaque de la reproduction photographique, mais un homme qui ne semble vivre que pour peindre, peindre que pour vivre. Son attitude, à la fois modeste et solitaire est à l'encontre de cette course aux médias et aux préfaciers à laquelle à travers les mondanités, au prix de toutes les concessions, un peintre dans le vent se doit de participer. A ces précipitations dans l'immédiat, Cupsa répond par un travail patient et méticuleux. Je ne suis pas de ceux qui jettent l'œuvre d'art du côté de la mort, dans une intemporalité suprême d'où elle dominerait le commun des amateurs, prostré et en adoration, avec le dédain qui caractérise les choses

livrées à un plus honorable destin, que le lamentable destin mortel qui nous accable. Je crois que, comme il y a des cantatrices et des bouchers, il y a des peintres. Qu'ils partagent le destin des autres hommes, avec parfois plus de confort, parfois plus de tragique, parfois en fonctionnaire zélé. Leur production est à leur image, c'est-à-dire à la nôtre. Ils ont choisi de communiquer de petites banalités, leur trésor, par le moyen, somme toute quelque peu éculé, depuis quelques millénaires, de pinceaux et de couleurs, pendant que d'autres choisissent les sons, d'autres les mots, d'autres encore, ce que l'on appelle avec ironie ou pudeur, un certain art de vivre, semblant étonnamment privilégier l'être aimé aux générations futures. Ceci dit, à seule fin de pouvoir entrer en peinture avec toute la sérénité qu'exige le travail de Victor Cupsa.

Ce n'est pas facile. Ici, point de mode d'emploi commode, point de théorie nébuleuse, mais une simple évidence : voilà une peinture bien faite. Il y a là, déjà, matière à plaisir, à jubilation, peut-être. Cela ne fait-il pas un peu vieille France, ce goût du travail bien fait ? On entend déjà la longue litanie chantant les vertus d'antant, ou le " tout fout l'camp " de Mouloudji. Pourtant, le bien peint comme le bien écrit me paraît un signe, finalement peu détestable, de respect pour l'éventuel interlocuteur.

En plus, à l'ère de l'anonymat industriel, d'une cybernétique envahissante, de planifications hâtives, le témoignage de l'effort individuel ne me paraît pas négligeable. Aujourd'hui, l'exercice d'un art, quel qu'il soit, avec la quête du chef-d'œuvre qu'il suppose immanquablement, témoigne d'une existence possible dans un monde voué à la précipitation et à l'aveuglement. Contre les enrégimentements et les aliénations, la peinture peut être le support, le révélateur, mais aussi la muraille, si ce n'est l'arme, qui permettent de défendre, de montrer, de faire vivre enfin, ce jardin secret en proie aux bulldozers et aux démolisseurs de toutes sortes qui tracent les voies royales d'un avenir bétonné d'une logique absurde. Donner forme et couleur à ses rêves, à ses désirs, mais aussi à ses réprobations les plus profondes, conjuguer l'amour et la révolte avec la même ferveur, donner à voir un ordre des choses qui rompe avec l'inextricable désordre quotidien, telles sont les tâches du peintre. Cette distance que prend le peintre avec le monde n'est ni un refus aristocratique ni un défi cynique, mais la conjonction de la " causa mentale " chère aux renaissants et de la pesanteur matérielle des moyens du faire. Cette marginalité imposée aux artistes est la revanche d'une société qui refuse de se voir, de se montrer, de dévoiler ses abîmes, de laisser apparaître ses crêtes, qui ne supporte que l'indistinct d'une grisaille. Société si peu sûre d'elle-même qu'elle ne laisse place qu'aux exégètes, aux musées et aux nomenclatures rassurants. Au lieu d'être au cœur de la société, l'artiste est rejeté à sa périphérie, jeté en pâture à un marché spéculatif sans scrupule. Brutalisé par mille moyens, insidieux ou violents, l'artiste est souhaité secrètement maudit, voué au seul bon vouloir salvateur d'une petite minorité arrogante qui s'octroie le savoir et le pouvoir.

Il faut faire preuve d'un sacré entêtement pour peindre aujourd'hui ; croire, contre vents et marées, que le monde mérite encore des images. Le travail patient de Victor Cupsa, les heures, les jours, les mois souvent, passés sur une même toile, comme si, à chaque fois, il s'agissait d'une œuvre ultime, de la décisive bouteille à la mer, est une de ces tâches modeste, secrète, silencieuse, où la merveilleuse, l'exceptionnelle,

l'unique petite flamme qui vacille, coûte que coûte, tant qu'il y a la vie, trouve l'application de sa nécessité irréductible. Le travail du peintre me fait irrésistiblement penser à celui du conspirateur : même utopie et, au bout du compte, même mépris, même incompréhension, même désinvolture de la part des autres, des muets. La prise de parole de l'individu, qu'il soit poseur de bombes ou de questions, commence dans les secrets d'un face à face avec soi-même par le truchement d'un matériel périlleux à manipuler. La peinture de Cupsa est d'abord ce face à face avec la toile blanche, cet affrontement d'une pensée avec la réalité matérielle et historique de la peinture. Au moment où, de façon incantatoire, le mot peinture est doublé pour désigner des expériences souvent dérisoires, manipulations élémentaires que l'on s'empresse déjà d'enseigner dans nos écoles des beaux-arts, un académisme chassant l'autre, la peinture, ici, ne joue pas de cette stérile rhétorique, mais d'une pratique ancrée dans les profondeurs de l'histoire de l'art. De Sienne aux traditions icôniques orientales, le musée imaginaire devient opératoire, dynamique. Il ne s'agit pas là d'une habitude, d'un laisser-aller qui perpétue la tradition par manque d'expérience, mais au contraire d'un choix délibéré, original, courageux. Au printemps 1970, lors de sa vaste exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, sous le titre " l'espace métaobjectal ", Cupsa présentait des objets, un environnement à la fois plastique et musical (avec la collaboration de Joanna Bruzdowicz). Si déjà se trouvait là le thème central que perpétue sa peinture aujourd'hui, celui de la carcération, la forme en était très différente. Constatant la voie sans issue où le menait l'objet, puis le néant du pur concept, il s'arrêta de travailler toute une longue année avant de décider un retour décisif à la peinture. L'urgence de dire impliquait un mode formel qui obligeait à suivre une stricte discipline pour produire un visible immédiatement perceptible. Imposer la vérité d'une pratique où le travail et la patience, comme une ascèse, deviennent une règle de rigueur, offre à la peinture de Cupsa, à son image, cette épaisseur fictive que produit un faire de longue haleine.

Le répertoire d'images de Cupsa ni éclectique ni systématique, paraît de source obsessionnelle. Il ne s'agit pas d'une peinture de variété. La tâche est sérieuse, l'imaginaire est affaire d'âme. Cupsa est un exilé, l'anecdote est trop futile, le quotidien trop précaire. Ses images crieront ses angoisses, chanteront ses espoirs.

Le mot clé de l'incipit de ce texte est une négation, celle du mot " concession ". La peinture de Cupsa est d'abord cette négation, ce refus, d'où cette difficulté du premier abord et ce texte qui n'en finit plus de tourner autour du pot, qui multiplie les biais, ceux des considérations sociologiques de caractère général, ceux qui veulent prendre en compte, comme si l'exclusive était possible, la seule facture, les timides indiscrétions biographiques, etc... comme s'il s'agissait de dompter cette peinture décidément insaisissable.

Le moment de vérité est bien celui de l'affrontement avec l'image. Mais elle dérange, bouscule, interroge beaucoup trop profond. Reprenons nos flâneries. L'admiration que Cupsa porte à Soljénitsyne, celui de ces milliers de pages rudes, polissées par la mémoire, le souvenir, la nécessité de témoigner, n'est pas étrangère à une certaine complicité

fervente. Le combat du peintre est un peu le même que celui de l'écrivain. Refusant toutes les facilités à la mode ce peintre solitaire témoigne de l'homme à un moment où le seul formalisme tient lieu de discours.

Comme première image j'ai choisi la plus outrageuse : un visage biface, à la fois le peintre lui-même et un christ d'icône apparaissant, disproportionné, immense, au-dessus d'une ligne de cîmes escarpées, enneigées, le tout en partie masqué par un chevalet supportant une toile grise où se dessine un immense œil de pierre. Image complexe, image générique où se lit l'ambition démesurée du peintre, mais aussi son interrogation, son désarroi. Quel est ce peintre que je suis ? Pour qui se prend-il ce fabricant d'images de marbre ? Éternelle et muette, image aveugle pour les aveugles, la toile qui nous fixe, production d'un étrange Janus, écran tendu entre le peintre et le spectateur, dérisoire, elle est médium, à l'intersection de toutes les voies ouvertes par un tableau qui se veut une mise en situation de la peinture. Mais, à ce discours abondant, redondant même, d'autres toiles préfèrent se fermer tout entières sur un mutisme insistant, je pense en particulier à ce mur paré de larmes lourdes, lentes, celles d'un plaisir contraint, alimentant une mer d'acier. La forme de discours choisie par la peinture de Cupsa me paraît, le plus souvent, comparable à une héraldique mettant en place un jeu symbolique subtil, savant, hautain. Le monde décrit par Cupsa est doublement pétrifié : par sa rigoureuse mise en peinture qui fige toute vie possible dans une emblématique, par le goût de sujets eux-mêmes pétrifiés, tels que statues ou ruines. L'allégorie, la métaphore, l'analogie, le symbole, sont les moyens que se donnent ces images qui sont aussi moments d'éternité. Figures de Boudha ou de condottières, elles sont fixées dans la pierre ou dans l'encaustique d'une vieille icône. La vie paraît chassée de cet univers glacial où règne l'idée et ses mécanismes. Pourtant, Cupsa nous livre aussi la femme et le désir : nudité grise dévoilée par la fourrure, bijoux épinglés à même la peau, seins amoureusement polis, gonflés de passion, généreusement offerts... sur un billot de bois pour quel sacrifice ? Idole de fer ou de marbre, d'une anatomie de rêve, cernée de phallus pétrifiés dans leur érection. La tourmente sexuelle que présente Cupsa est douloureuse, l'érotisme qui y préside est celui d'une distance infranchissable, telles ces femmes emmurées, muettes, exposées, parées de leur seule solitude. Nous savons comment la peinture flamande s'est régénérée, est entrée en Renaissance, par l'imitation que les peintres faisaient de l'art du sculpteur. La peinture de Cupsa, riche de sculptures, d'appareillages minutieux, se veut aussi irrémédiable, à son tour, qu'un art de la pierre. Enfin, le thème de la crucifixion, retour aux sources de l'icônographie occidentale, suprême défi à un monde hostile et accablant, signe d'une spiritualité vivante, cette croix vêtue d'un lourd manteau, dressée sur un champ de blé, accueille sur ses bras quelques oiseaux assagis. Merveilleuse parabole, d'une boulversante sincérité, cette toile d'une ambition peu commune où le hiératisme, l'humour et une fraîcheur spontanée se mêlent, est à l'image d'un peintre hors du commun.

Jean-Louis PRADEL

PARIS - Juin 1976